

ATRAVÉS DA LENTE DE SABINE WEISS

Fátima Lopes Cardoso

ICNova-Instituto de Comunicação da Nova
Escola Superior de Comunicação Social de Lisboa

DOI: 10.25768/21.04.01.007

RESUMO: A fotografia foi, desde os seus primórdios históricos, uma linguagem com lugar para as mulheres, ao contrário da maior parte das expressões artísticas e das profissões exclusivas dos homens. O olhar feminino, assumindo que existe, está presente nas mais diversas correntes e abordagens fotográficas ao longo do século XX, pelo menos nos países que caminhavam ou lutavam no sentido de uma identidade igualitária de género. Ainda que em menor número, a fotografia no feminino é assinalável no contexto social da época. Em Portugal, a fotografia nasceu como *hobby* exclusivo das classes abastadas, pelo que os nomes das mulheres que ficaram para a História são residuais. Apenas se conta a pioneira Madame Fritz, de origem alemã, que se estabeleceu em Lisboa, no ano de 1844, e regressou mais tarde para abrir vários estúdios de fotografia no Porto e na capital. Na corrente picturalista nacional, apareceram, 90 anos depois de M. Fritz, trabalhos artísticos de Maria da Conceição Lemos de Magalhães – sinais reveladores da escassa pegada feminina nos primórdios do engenho e durante os primeiros anos do século XX. O fotojornalismo nacional também apenas recebeu uma mulher, Beatriz Ferreira, já na primeira metade do século passado, em 1947, uma figura que não é consensual e divide opiniões entre quem a conheceu: de um lado os que a elogiam enquanto fotógrafa e do outro os que a acusam de ser informadora da PIDE ou uma profissional menor. Cingido a abordagem ao documental, este artigo não pretende apontar os nomes das mulheres mais influentes na fotografia, mas compreender a obra mais sugestiva de algumas figuras da corrente humanista, dos anos 1930, 40 e 50, como Gerda Taro, Emmy Andriess, Eve Arnold, Lee Miller, Margaret Bourke-White, Dorothea Lange, Diane Arbus, Martine Franck e, numa análise mais aprofundada, Sabine Weiss. Através da identificação das representações simbólicas e parafraseando John Berger, ambiciona perceber se existe uma perspetiva feminina na maneira de olhar o mundo, ao longo do século XX, refutando quaisquer visões sexistas ou estereótipos de género. Com base nas teorias de Barthes, o modo de ver feminino será identificado no trabalho que a fotógrafa suíça Sabine Weiss – a única sobrevivente da época de fotógrafos humanistas, que completará 97 anos, em junho de 2021 – desenvolveu no Portugal pobre e rural da década de 50.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia documental; género; olhar feminino; humanista; Sabine Weiss.

© 2021, Fátima Lopes Cardoso.

© 2021, Universidade da Beira Interior.

O conteúdo deste artigo está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra ca-

rece de expressa autorização do editor e do(s) seu(s) autor(es). O artigo, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade do(s) autor(es).

Through Sabine Weiss Lens

ABSTRACT: Photography has been, since its earliest days, a language with a place for women, unlike most artistic expressions and professions exclusive for men. The feminine view, assuming that it exists, is present in the most diverse movements and photographic approaches, during the 20th century, at least in the countries where societies moved or strove to an egalitarian identity of genres. Not in great quantity, but still, photography in the feminine is remarkable for the social context of the time. In Portugal, photography took its first steps as an exclusive hobby of the wealthy classes and, therefore, the know names of women are residual. The only exception is pioneer Madame Fritz, of German origin, who settled in Lisbonne, in the year 1844, and later returned to open several photo studios in Invicta and in Lisbon. In the national pictorial movement, 90 years after M. Fritz, art works by Maria da Conceição Lemos de Magalhães appeared – revealing signs of the scarce feminine footprint, in the early days of the photopgrahy artistic development and during the first years of the twentieth century. The national photojournalism also only received the first woman, Beatriz Ferreira, already in the last century fifties, in 1947, a person that is not consensual and divides opinions between those who knew her: some praise her as a photographer and others accuse her of being a PIDE informant or a minor professional. This article doesn't intend to point out the names of the most influential women in photography field, but contribute to understand the most significant work of some figures in humanistic photography of the 1930s, 40s and 50s, such as Gerda Taro, Emmy Andriesse, Eve Arnold, Lee Miller, Margaret Bourke-White, Dorothea Lange, Diane Arbus, Martine Franck and, a more profound analysis, Sabine Weiss. By identifying symbolic representations and paraphrasing John Berger, we aspires to understand whether there is – refuting any sexism or stereotyped view of gender – a female perspective on the way we look at the world throughout the twentieth century. The feminine view will be identified, based on the theories of Barthes, in the work that the Swiss photographer Sabine Weiss - the last survivor of humanist photographers era, who will celebrate 97 years old in June 2021 - developed in the poor and rural Portugal of the 1950s.

KEYWORDS: documental photography; gender; feminin way of seeing; humaniste; Sabine Weiss.

Índice

1	As mulheres na senda do realismo fotográfico	2
2	A ausência de mulheres nos primórdios da fotografia em Portugal	9
3	Sabine Weiss: Na luz do Sul	10
	Considerações Finais	12
	Referências	13

1 As mulheres na senda do realismo fotográfico

EM contextos político-sociais que sempre obrigaram a mulher a estar subjugada aos

valores culturais estabelecidos, em que o jugo do homem era assumido e normalizado por leis que o protegiam, emergiram algumas das autoras mais interessantes da história da fotografia. A técnica de registar o visível graças à ação da luz numa superfície fotossensível parece ter servido de porta de entrada às mulheres no mundo das artes plásticas, até a data reservada aos homens. Pela primeira vez, era possível apropriarem-se de um engenho, experimentar e criar, desde que tivessem condições financeiras e sociais para adquirir material altamente dispendioso. Do espírito determinado

e independente, como Berenice Abbott², que deixou o maior legado documental do quotidiano e arquitetura de Nova Iorque, nas primeiras décadas do século XX, ou rebelde e perturbado, como Diane Arbus, até às aventureiras e destemidas Lee Miller ou Margaret-Bourke White, repórteres singulares nos últimos dias da Segunda Guerra Mundial, nasceram alguns dos legados fotográficos mais preciosos de movimentos criativos ou documentais do século XX.

Mesmo nas primeiras correntes que utilizavam a fotografia como expressão artística, as mulheres lideravam a lista de mestres picturalistas, como Julia Margaret Cameron com retratos vitorianos teatrais, Clarence White, Gertrude Käsebier, Sarah Choate Sears ou Eva Watson-Schütze, que apresentaram os seus trabalhos na galeria *Photo Secession*, de Alfred Stiegliz, e na revista *Camera Work*, que ele dirigiu até 1917. Era a possibilidade de um olhar moderno em que queriam participar. Como sublinha Susan Sontag, “a fotografia não se limita a reproduzir o real, recicla-o, o que constitui um processo-chave de uma sociedade moderna. As coisas e os acontecimentos são submetidos, sob a forma de imagens fotográficas, a novos usos, recebem novos significados que estão para além das distinções entre o belo e o feio, o verdadeiro e o falso, o útil e o inútil, o bom e o mau gosto. A fotografia é um dos principais meios para produzir essa qualidade que, quando atribuída às coisas e às situações, desvanece essas distinções: ‘o interessante’” (2012: 170).

Por circunstâncias conjeturais para as quais só ainda existem evidências sem pilar

² O trabalho de Berenice Abbott foi exposto pela primeira vez em Paris, em 1926. Três anos depois, regressou aos EUA e integrou o Projeto de Arte Federal do Governo Americano, *Changing New York Program*, durante a Grande Depressão. Como descreve um pequeno texto biográfico inserido no livro *Ensaaios sobre Fotografia*, organizado por Alan Trachtenberg (2013), apesar de ter concretizado vários trabalhos para revistas *Life* e *Fortune*, que lhe encomendou uma série de retratos fotográficos de homens de negócios, a herança documental sobre a cidade de Nova Iorque foi realizada por sua conta e risco. Em 1938,

científico, a obra de algumas fotografistas nem sempre obteve o mesmo eco que o trabalho de alguns homens seus contemporâneos. O caso mais conhecido aconteceu com “a mala mexicana”. O mérito do trabalho documental e jornalístico desenvolvido durante a Guerra Civil de Espanha (1936-1939) foi atribuído a Robert Capa, considerado o maior repórter de guerra do século XX, e muito pouco a Gerda Taro, fotógrafa e sua companheira. No entanto, segundo o *New York Times*, os 4300 negativos que estiveram perdidos e foram encontrados na Cidade do México, em dezembro de 2007, revelaram factos surpreendentes para a história da fotografia. A análise realizada durante um ano por especialistas do *International Center of Photography* (IC), em Nova Iorque, e a digitalização dos negativos provaram que o achado pertence, em partes praticamente iguais, a três fotógrafos. Vinte e seis rolos são da autoria do polaco David Szymon/Seymour ou “Chim”, colega de reportagem e um dos co-fundadores da agência Magnum, em 1947, com Robert Capa e Henri Cartier-Bresson. Os outros 45 pertenciam a Robert Capa e 32 rolos a Gerda Taro, para além de três assinados pelo casal. Cada rolo tinha as iniciais do respetivo autor.

O trabalho dos três fotógrafos denunciava a mais cruel violência sobre civis exercida até à época, impiedade que os repórteres encontraram em campos de refugiados, em Espanha. ³ Documentam a pobreza e a fome dos populares e dos milicianos que lutavam contra as tropas de Franco. Como escreve Sontag: “As fotografias fornecem provas. Qualquer coisa de que se ouve falar, mas que se duvida parece

como refere a mesma publicação, Abbott iniciou uma carreira no ensino, na *New School for Social Research*, em Nova Iorque, onde permaneceu durante 20 anos.

³ A história dos três fotógrafos no conflito, que os historiadores referem ter sido a antecâmara da Segunda Guerra Mundial, é mostrada no filme documental *La Maleta Mexicana*, realizado por Trisha Ziff, em 2011. Também pode ser visualizado no site do *New York Times*, numa apresentação multimédia com o título *Inside Mexican Suitcase*.

ficar provada graças a uma fotografia. Numa das mais variantes da sua atividade, o registo de uma câmara incrimina” (2012: 14).

Num simpósio organizado pelo Centro Juan Carlos I da Universidade de Nova Iorque, em maio de 2009⁴, a comissária do ICP, Cynthia Young, afirmou que o trabalho de Taro, Capa e ‘Chim’ “é a expressão mais fiel do pesadelo e da desolação”. Na altura em que a “mala mexicana” foi entregue ao ICP, Brian Wallis, o principal curador, chegou a referir-se ao legado como “o Santo Graal do trabalho de Capa”. Apesar das revelações e da reposição da verdade, o imaginário coletivo ainda associa o maior documento fotográfico da Guerra Civil espanhola a Robert Capa, mesmo que seja, equitativamente, mérito da sua companheira e de “Chim”. Gerda Taro morreu com apenas 26 anos, precisamente durante a Guerra Civil, a 26 de julho de 1937, atropelada por um tanque nas proximidades de Madrid.

A identificação das singularidades de algumas imagens de Gerda Taro na Guerra Civil espanhola, comparativamente com as de Capa ou de “Chim”, passa pela constante procura de outras mulheres nas trincheiras da guerra, uma mira que ora congela a crueldade, ora tomba nos momentos de descontração possíveis de se viver atrás das cortinas do fogo. A câmara de Gerda parece andar em busca da profundidade do olhar, como na multidão que fixa a objetiva da fotógrafa atrás do portão de uma morgue, em Valência, em 1937. A repórter serve-se do “filtro” que o estar atrás da câmara lhe proporciona para captar, de forma crua e impiedosa, os corpos que tombam na morgue até fechar o ângulo no cadáver de um jovem. A serem fotografadas ou divulgadas hoje, estas imagens

levantariam fervorosos debates éticos nos *media* e nas redes sociais⁵.

Em sentido contrário, a história de Diane Arbus é o retrato de uma fotógrafa que conseguiu, pela originalidade e bizarría da sua obra, ser um dos nomes mais consagrados da história da fotografia. Pupila de Berenice Abbott, com quem chegou a ter aulas, é das autoras que mais influenciou fotógrafos de outras gerações. Arbus começou a trabalhar como diretora de fotografia na agência que fundou com o fotógrafo e marido Allan Arbus, com quem casou em 1941 e de quem se viria a separar em 1959, três anos depois de terem encerrado a Diane & Allan Arbus. De autodidata em fotografia de moda para as revistas *Vogue*, *Glamour* e *Seventeen*, que desprezava, depressa virou a sua Nikon e, mais tarde, a Hasselblad para o lado marginal de Nova Iorque, nos conservadores anos 1950 e 1960. Atraída por uma certa perversão, como refere Sontag, no livro *Ensaio sobre Fotografia*, Arbus retirou da sombra rostos de gente que só tinham lugar nos espetáculos de circo, nos hospitais psiquiátricos ou encerrados nas quatro paredes do lar: “Sempre considerei que fotografar era uma coisa atrevida, o que, aliás, foi uma das coisas que mais me atraiu. . . e quando fotografei pela primeira vez senti-me perversa” (2012: 21). Hoje, como lembra a mesma autora, muito dificilmente estes temas causariam surpresa. Vivemos num tempo em que tudo já foi conhecido e vulgarizado pelos órgãos de comunicação. Citando Eco, numa entrevista ao *Diário de Notícias*⁶: “A informação banaliza os acontecimentos. Dou um exemplo: a primeira vez que se viram na televisão imagens de uma criança negra cheia de fome e com moscas a rodeá-la foi um momento marcante, só que agora já ninguém lhes liga de-

⁴ Citado do artigo “A ‘mala mexicana’ é tanto de ‘Chim’ como de Taro”, de Sérgio C. Andrade, edição de 25 de maio do jornal português, *Público*.

⁵ Como aconteceu com a reportagem de Judite de Sousa, na estação de televisão portuguesa TVI, junto ao corpo de uma mulher vítima dos incêndios, em Pedrogão Grande, na zona Centro de Portugal. A história do jornalismo de

guerra, de Robert Capa ou W. Eugene Smith a James Nachtwey, está repleta de “fantasmas”, de imagens de corpos despojados de vida.

⁶ In *Diário de Notícias*, 24 de maio de 2015, entrevista a João Céu e Silva.

vido à vulgarização. Alguém no outro dia proibia a divulgação de imagens dessas crianças negras com moscas à volta porque a sua repetição era perigosa. As pessoas habituam-se.”

A natureza bizarra dos retratos de Arbus, que chegaram a ser publicados nas revistas *Esquire*, *Harper's Bazaar*, *Nova* e, entre outros títulos, no jornal *The New York Times*, gerou forte controvérsia. Arbus, que se debatia com uma depressão profunda, conquistou muita atenção e reconhecimento em vida, com bolsas Guggenheim, em 1963 e 1966, e o prémio Leavitt, em 1970. Em 1967, participou, inclusive, na importante exposição do MoMA, *New Documents*. Um ano depois de se suicidar, em 1972, o Museu de Arte de Nova Iorque abriu novamente as portas com uma grande retrospectiva da sua obra. A jornalista e biógrafa Patricia Bosworth lembra o trabalho da fotógrafa: “As fotografias irritantes de *freaks* e excêntricos de Diane Arbus eram já conhecidas na cena fotográfica internacional, quando pôs fim à vida, em 1971. Um ano depois da sua morte, foram exibidos na Bienal de Veneza, dez fotos dos seus homens estranhos (anões, travestis, nudistas) em ampliações monumentais que foram ‘a sensação imponente do pavilhão americano’ (...) É de todo possível que Diane Arbus não tivesse alcançado tanta fama se tivesse seguido com a sua vida, embora todos reconhecem que o seu estilo acerbo e quase brutal exerceu uma grande influência noutros fotógrafos. Ela trocou drasticamente a nossa noção do que está permitido em fotografia: ampliou o espectro dos temas que se podiam aceitar e investigou conscientemente a polissemia visual dos grupos marginais, assim como dos seres que estavam socialmente integrados” (1984).

Crítica das imagens que exaltam a deformidade humana, Susan Sontag descreve o trabalho mostrado no MoMA como deixando uma “mensagem anti-humanista com que as pessoas bem-intencionadas dos anos 70 anseiam ser perturbadas, tal como, nos anos 50, desejavam ser consoladas e distraídas pelo hu-

manismo sentimental” (2012: 39). Interfere nesta troca de estímulos entre o observador e o fotógrafo, o “modo de ver” de Berger, que lembra que uma imagem não é apenas o que o autor quer mostrar, a sua mensagem, mas que no processo de interpretação entram as referências culturais do observador: “Todas as imagens corporizam um modo de ver. Mesmo uma fotografia. As fotografias não são, como muitas vezes se pensa, um mero registo mecânico. Sempre que olhamos uma fotografia tomamos consciência, mesmo que vagamente, de que o fotógrafo selecionou aquela vista de entre uma infinidade de outras vistas possíveis. Isto é verdade mesmo para o mais banal instantâneo de família. O modo de ver do fotógrafo reflete-se na sua escolha do tema. O modo de ver do pintor reconstitui-se através das marcas que deixa na tela ou no papel. Todavia, embora todas as imagens corporizem um modo de ver, a nossa perceção e a nossa apreciação de uma imagem dependem também do nosso próprio modo de ver” (1996: 14). Na perspectiva do mesmo autor, as pessoas olham para a obra de arte como uma série de pressupostos adquiridos: beleza, verdade, génio, civilização, forma, estatuto social, gosto, etc.

Comparando com a exposição de Edward Steichen exibida na mesma altura, Sontag escreve: “A diferença entre essas duas mensagens não é tão grande como se poderia supor. A exposição de Steichen foi estimulante e a de Arbus deprimente, mas ambas as experiências contribuem igualmente para impedir uma compreensão histórica da realidade... As fotografias de Arbus eliminam a política quase com a mesma decisão, pois sugerem um mundo em que todos são estranhos, irremediavelmente sós, imobilizados em relações e identidades mecânicas e estropiadas. Tanto a piedosa elevação da antologia fotográfica de Steichen como a fria desolação da retrospectiva de Arbus tornam a história e a política irrelevantes. Uma consegue-o universalizando, pela felicidade, a condição humana; a outra pulverizando-a, pelo horror” (2012: 39).

Com um trabalho mais discreto do que o de Arbus, Lee Miller, contrariamente, transportava para o seu próprio trabalho, mesmo nos palcos de conflito, a beleza que emprestou às fotos dos outros. Ao lado de Man Ray, o mais ousado e experimentalista de todos os fotógrafos, Lee Miller serviu de modelo aos nus do artista surrealista, de quem era amante, e de outros fotógrafos consagrados, mas nunca abdicou da sua independência fotográfica. Em reportagem para a revista *Vogue*, Miller viajou para a Alemanha para fotografar os campos de refugiados, no final da Segunda Guerra Mundial. Foi sobretudo a cobertura de acontecimentos como o *London Blitz* (campanha de bombardeamentos dos aviões alemães a algumas cidades britânicas), a libertação de Paris e as imagens recolhidas em Buchenwald e Dachau, que mostram os horrores dos campos de concentração, que imortalizaram o trabalho da fotógrafa norte-americana.

Naquela que é a sua fotografia mais provocadora, Lee Miller surge na banheira de Hitler, após a libertação de Berlim pelos Aliados. Miller teve a proeza de ser dos primeiros fotógrafos a chegar aos campos de concentração, tal como a sua contemporânea Margaret Bourke-White. Apesar do seu talento ser reconhecido por diversos historiadores de arte (Livingston), a única exposição em vida aconteceu em 1932, na *Julien Levy Gallery*. A procura por outros rostos femininos ou por crianças desprotegidas em cenários urbanos devastados pela guerra contrastam com a crueldade com que fotografa um homem decapitado ou um corpo masculino que flutua no rio. Há um respeito pela mulher, preservando-lhe a dignidade, que está ausente quando a câmara se fixa nos homens. Muitos historiadores defendem que o trabalho de Lee Miller só não é mais conhecido porque foi, de certa forma, “asfixiado” por ser conhecida como a musa de Man Ray.

As imagens captadas por Margaret Bourke-White, quando chegou aos campos de concentração nazis, mostrando a magreza e olhar vazio dos sobreviventes de Buchenwald,

em 1945, no momento da sua libertação, são o registo mais fiel do sofrimento vivido por milhares de pessoas, durante a Segunda Guerra Mundial. A fotógrafa tinha a experiência de rua e dos limites do perigo que faltava a Miller. Considerada a maior fotógrafa do século XX, anos antes, Bourke-White participou no mais importante retrato social desenvolvido nos Estados Unidos, o legado da *Farm Security Administration*, na década de 30, durante a Grande Depressão, por encomenda do governo de Roosevelt e orientado por Roy Emerson Stryker. Com uma perspectiva realista e comprometida com causas sociais, os fotógrafos da FSA receberam fortes influências do trabalho reformista de Lewis Hine. “O objectivo do projecto era mostrar o valor das pessoas fotografadas. Assim, o ponto de vista estava implicitamente definido: das pessoas da classe média que precisavam de ser convencidas de que os pobres eram realmente pobres e dignos” (Sontag, 2012: 66).

Incentivada a seguir fotografia e a manusear qualquer máquina com facilidade pelo pai, engenheiro, Bourke-White era ainda muito pequena quando o progenitor lhe ofereceu algumas câmaras. Começou por estudar no Columbia College, em Nova Iorque, e mais tarde na Escola de Fotografia Clarence H. White. Até 1936, foi a mais proeminente profissional de fotografia industrial e publicidade. Atingiu o lugar de chefe de fotografia da revista *Life*, pela primeira vez confiado a uma mulher, rasgou os céus de avião ao lado da Força Aérea norte-americana e, graças a ela, o mundo conheceu a Índia e Gandhi, o Paquistão, o Apartheid na África do Sul e a Guerra na Coreia. “As fotografias de Margaret Bourke-White são símbolos do seu tempo, tanto no que diz respeito ao tema como no estilo. Os seus primeiros trabalhos são semelhantes aos quadros dos pintores americanos da mesma época; próximos de artistas como Charles Demuth e Charles Sheeler, as suas fo-

tos são modernas, de um modo exigente, esmagador” (Goldberg⁷, 1988).

Para as mulheres que cresceram num meio modernista como Bourke-White e que transformaram a fotografia numa profissão, a imagem era também uma maneira de acesso ao outro, a um mundo diferente daquele onde nasceram, transformando a câmara numa extensão do seu olhar para, de certa forma inconsciente, marcar a era modernista através da linguagem fotográfica, como uma realidade que se transforma num mistério e o desvenda. Como Walter Benjamin acreditava⁸: “A natureza que fala à câmara é diferente da que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente” (2006: 246).

Companheira de Bourke-White no retrato social da FSA, Dorothea Lange marca a fotografia humanista com um realismo visual nunca alcançado até à época. Em nenhuma outra obra fotográfica realista os códigos simbólicos (Peirce e Barthes) estão tão presentes como nas imagens de Lange, pedagoga formada na Sorbonne, para quem este trabalho se transformou numa missão de vida. A fotografia *Migrant Mother* tornou-se a mensagem máxima da política da *Farm Security Administration*: mostrar que existia dignidade na pobreza. Citando Peirce: “As fotografias, especialmente as de tipo ‘instantâneo’ são muito instrutivas, pois sabemos que, sob certos aspectos, são exatamente como os objetos que representam. Esta semelhança, porém, deve-se ao fato de terem sido produzidas em circunstâncias tais que foram fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto à natureza” (2000: 65).

O seu trabalho na FSA acompanhou a corrente migratória para a Califórnia. As figuras humanas que aparecem nas suas imagens são

reais, rudes e fortes, como se carregassem o peso da história do próprio país que as acolheu: “Trata-se de homens e de mulheres normais, observados com toda a seriedade necessária e elevados à categoria de heróis mediante eloquentes gestos. Estes homens encarnam a sua própria história, personificam carácter, tenacidade e valentia tendo em conta o seu difícil destino. Uma grande inteligência e o seu saber sobre a complexidade dos acontecimentos, circunstâncias e personalidades preserva as imagens de sentimentalismo (Phillips, 2007, 248)⁹. Também são da autoria de Lange inúmeras reportagens para a *Life* e alguns documentos fotográficos importantes na Ásia.

No legado humanista de rua, mas em chão europeu, destaca-se também a holandesa Emmy Andriess. As suas imagens focam-se particularmente nas crianças subnutridas que pediam esmolas nas ruas das principais capitais. Morreu com 39 anos e o seu trabalho é poucas vezes referido. No entanto, Andriess captou algumas das situações mais importantes da Europa destruída e sem rumo. As crianças que fotografou são, a lembrar a personagem Edmund no filme de Roberto Rossellini, *Alemanha, Ano Zero* (1948), as vítimas mais desprotegidas da impiedade da guerra. O seu trabalho foi incluído por Steichen na exposição *Fotografia Europeia de Pós-Guerra*, no MoMA, onde ainda se encontra grande parte da sua obra.

Até que ponto o trabalho das mulheres fotógrafas não contribuiu para retirar da sombra outras mulheres ou para lhes mostrar uma cumplicidade interdita às câmaras dos fotógrafos homens, que procurava mais a sedução do olhar e dos corpos? A dúvida emerge quando se observa as fotografias de Eve Arnold. Os retratos íntimos de Marilyn Monroe, os sorrisos abertos e os olhares distraídos, sem pose, revelam alguém que está des-

⁷ Vicki Goldberg (1988), citada por Hans-Michael Koetzle, *Dicionário de Fotógrafos Del Siglo Veinte*, 2007.

⁸ Walter Benjamin, “Pequena História da Fotografia”, in *A Modernidade*, Edições 70: Assírio & Alvim, 2006.

⁹ Sandra S. Phillips, citada por Hans-Michael Koetzle, *Dicionário de Fotógrafos Del Siglo Veinte*, 2007.

comprometida com a sua própria sensualidade, ao contrário de imagens de outros autores em que o seu olhar é claramente de *sex symbol*. Fotógrafa de publicações como a *Life*, *Paris Match*, *Vogue* e *The Sunday Times*, Eve Arnold tanto fotografava as celebridades de Hollywood como as mulheres que encontrava nas ruas.

Fotógrafa da agência Magnum, é da sua autoria um *dossier* fotográfico sobre as mulheres do mundo, os movimentos dos direitos dos negros nos Estados Unidos, viagens pela China, onde também se focou em retratos de mulheres. Arnold deixou de herança um modo de ver livre, feminino, cúmplice e, na linha do que afirmou o mestre Edward Weston, no texto *Ver Fotograficamente*¹⁰, próprio de quem se despojou de artifícios fotográficos, técnicos e estéticos: “Uma boa composição é apenas uma maneira mais incisiva de ver o assunto. Não pode ser ensinada, porque, como todo o esforço criativo, é uma questão de crescimento pessoal. E comum com outros artistas, o fotógrafo quer que a sua obra acabada transmita aos outros a sua resposta pessoal ao assunto. Na concretização deste objetivo, a sua maior vantagem só pode ser mantida se ele reduzir o seu equipamento e a sua técnica ao mínimo necessário e manter a sua abordagem livre de quaisquer fórmulas, dogmas artísticos, regras e tabus. Só nessa altura pode ser livre de utilizar a sua visão fotográfica, para descobrir e revelar a natureza do mundo em que vive” (2013:191).

Ao lado de Henri Cartier-Bresson, surge um outro nome precioso da fotografia humanista herdada da agência Magnum: Martine Franck. A autora belga conseguiu construir uma linguagem fotográfica diferente da do marido, mesmo tendo viajado e passado a vida ao seu lado. A opção pelas curtas distâncias de focagem permitiu-lhe colecionar um olhar diferente, mais furtivo, gráfico, mais próximo

e intimista dos seres e situações fotografados, ao contrário do olhar certeiro, geometricamente estudado e com ângulos geralmente mais amplos de Cartier-Bresson. Poucos trabalhos são tão expressivos e apresentam composições e ângulos tão dinâmicos como os de Franck. No entanto, Cartier-Bresson era, tal como aconteceu com Garbo e Capa ou Miller e Man Ray, um nome demasiado sonante. Martine Franck, que viveu até aos 73 e ainda teve tempo de presidir, após a morte Cartier-Bresson, em 2004, à fundação com o nome do marido, passou mais tempo a acompanhá-las nas deambulações pelo mundo, a promover a poeticidade das imagens do fotógrafo do “instante decisivo” do que a sua própria obra.

Dos tempos em que fotografar a preto e branco era uma necessidade de rapidez com capacidade para exaltar a plasticidade das imagens, sobrevive a fotógrafa francesa Sabine Weiss. O seu trabalho fotográfico nas ruas explora a subtileza da luz suave que cai sobre rostos e corpos, figuras humanas em composições *chiaroscuro* e em silhueta na luz difusa ou na penumbra da noite. Weiss é das figuras menos abordadas na história da fotografia humanista e, quando acontece, é por ser a última sobrevivente de um tempo que se perdeu, na herdeira do espírito independente dos fotógrafos da Magnum.

Quando se aprecia as imagens que Sabine Weiss captou em algumas das mais antigas capitais europeias, como Paris ou Lisboa, nota-se que a autora se deixou fascinar pela ingenuidade própria da infância. Em Portugal, este olhar encantado contrapõe com a condição das crianças obrigadas ao trabalho infantil, que ajudam os pais na lavoura ou na pesca e a quem lhes foi roubado o direito à infância. Em 2016, em entrevista ao *Le Monde*, a autora explicou que a tendência para fotografar os mais novos se justificava por existir neles

¹⁰ Edward Weston, “Ver Fotograficamente”, in Trachtenberg, Alan (org.), *Ensaio sobre Fotografia-de Niépce a*

Krauss, trad. Luís Leitão, Manuela Gomes e João Barrento, Lisboa: Orfeu Negro, 1ª edição, 2013.

uma certa ingenuidade e espontaneidade que se perde na idade adulta.

Sabine Weiss nasceu na pequena vila de Saint-Gingolph, entre a Suíça e França, mas cresceu em Genebra e mudou-se para Paris, no pós-guerra. Na capital francesa, conheceu o pintor Hugh Weiss, com quem casou e viveu até à morte, em 2007. O pai, engenheiro químico, transmitiu-lhe o gosto pelos químicos de revelação da fotografia e, mesmo sendo uma mulher, incutiu-lhe um espírito livre e independente. Nos últimos anos, Sabine Weiss foi condecorada com várias distinções de mérito pelo governo francês.

2 A ausência de mulheres nos primórdios da fotografia em Portugal

A aferir pela parca obra de fotografias portuguesas do século XIX, em Portugal, as mulheres não tiveram as mesmas oportunidades para eternizar o seu nome através desta nova arte. Após apresentação da promissora técnica por Daguerre, em 1839, a fotografia começou por ser uma atividade reservada a nobres e à burguesia abastada. Como descreve Sontag: “A época em que fotografar requeria uma maquinaria cara e incómoda – o brinquedo dos inteligentes, dos ricos e dos obcecados – parece na verdade muito distante da era das atraentes e convidativas câmaras de bolso. As primeiras câmaras, construídas em França e em Inglaterra no início da década de 1840, apenas eram manuseadas pelos seus inventores e por grupos de entusiastas. Como não havia fotógrafos profissionais, também não podiam existir amadores, e fotografar não tinha uma utilidade social evidente; era uma atividade gratuita, ou seja, artística, embora com poucas pretensões de se transformar em arte” (2012, pág. 16). Portugal levou algum tempo a sair deste registo. Preferindo mais o daguerreótipo do que o de Talbot, a fotografia nacional era uma atividade exclusiva de nobres e

burgueses abastados. A título de exemplo, em 1899, entre os 52 fotógrafos que integraram a “Primeira Exposição de Amadores Fotográficos”, encontravam-se o Rei D. Carlos, a sua mãe, D. Maria Pia, ou o Infante D. Afonso. A Academia Portuguesa dos Amadores Photographicos era presidida por D. Carlos e António Augusto de Aguiar. Também é conhecido o interesse da Rainha D. Amélia pela fotografia¹¹.

Neste ambiente elitista e resultado do atraso social e dos rígidos espartilhos de género, a marca feminina na história da fotografia nacional é residual. O único nome conhecido é o de Madame Fritz e é de origem alemã. Sabe-se que se fixou com o marido, Joachim Friedrich Martin Friez, no nº 9 da Rua do Ferragial de Cima, em Lisboa, por volta de 1843 e 1844. Entretanto, a família Fritz mudou-se para Espanha, mas regressou a Portugal cerca de dez anos depois. Na capital portuguesa, abriram um estúdio fotográfico no nº 29 da Calçada do Combro e, mais tarde, no Porto, no nº 122 da Rua do Almada – espaço que viria a ser adquirido, em 1874, por Emílio Biel. Em 1854, o nome de Madame Fritz é sonante no negócio da fotografia.

Nos primeiros anos do século XX, aparecem depois trabalhos de Maria da Conceição Lemos de Magalhães, mas o nome quase se apaga na espuma dos dias onde sobrevivem outros fotógrafos da época, como Emílio Biel, Domingos Alvão, António Novaes, Anselmo Franco, Alberto Carlos Lima, Arnaldo da Fonseca, Aurélio da Paz dos Reis, Diniz Salgado, Horácio e Mário Novais, Leitão Bártica, João Martins, Joshua Benoliel, Octávio Bobone, Raimundo Vassier, Kurt Pinto, Eduardo Portugal, António Passaporte, Artur Pastor, Ferreira da Cunha ou Casimiro Vinagre. Acreditamos – sublinhe-se – que uma investigação mais exaustiva sobre o tema conseguiria revelar outros nomes de mulheres fotógrafas que a História esqueceu.

¹¹ A presença das câmaras fotográficas na vida da monarca está documentada no livro *Tirée Par...A Rainha D. Amélia*

e a *Fotografia*, Lisboa: Documenta, 2016, com coordenação de Maria de Jesus Monge.

As objetivas dos fotógrafos portugueses, muitos deles colaboradores de jornais e das revistas ilustradas da época, onde não constava nenhuma mulher para além de Maria da Conceição Lemos de Magalhães, preocupavam-se mais em acompanhar as mudanças políticas conturbadas do virar de século do que em mostrar as diferenças de classes ou as assimetrias ‘dantescas’ entre Lisboa e o Porto e as zonas rurais. Nas primeiras décadas do século XX, a figura da mulher era um ícone omnipresente nas publicações ilustradas, quer seja de natureza publicitária como institucional, sempre num registo de jovem prendada ou mãe de família.

Durante a passagem para o Estado Novo, a fotografia que se fazia em Portugal tentava descaradamente agradar às figuras de poder que não raras vezes a financiava. Não existia espaço para a narrativa documental realista. A exceção serão as reportagens de Joshua Benoliel, que tanto fotografava as festas no palácio do Rei D. Carlos como os populares nas ruas cheias de lama.

Só na década de 50 do século XX começaram a surgir fotógrafos humanistas portugueses de elevada qualidade estética e técnica, como Gérard Castello-Lopes, Carlos Calvet, Carlos Afonso Dias, Sena da Silva, Nunes d’Almeida, Jorge Guerra, Fernando Lemos, Mário Novais, Victor Palla, Costa Martins ou Eduardo Gageiro. As mulheres, a terem existido, continuam no anonimato. No fotojornalismo, apenas é conhecido o trabalho de Beatriz Ferreira, mas cujas imagens nunca obtiveram qualquer valor simbólico.

3 Sabine Weiss: Na luz do Sul

No confronto com este vazio fotográfico português no feminino, procurou-se perceber, a partir de um olhar estrangeiro, o de Sabine

Weiss, como foi mostrado ao mundo o Portugal de 1950. Hoje quase centenária, a autora de um legado documental inserido na corrente humanista herdada de Robert Doisneau, Henri Cartier-Bresson, Willy Ronis, Édouard Boubat ou, entre outros, Brassai, percorreu o país e prendeu a luz do Sul da Europa, bem como as expressões das suas gentes. Em entrevista ao *Le Monde*,¹² Sabine Weiss, que também tinha trabalho em publicidade e moda, confessou: “Prefiro as fotografias de rua. Elas são a minha recriação, o que sou em passeio ou em reportagem, faço-as por prazer. Adoro transmitir numa fotografia o que a pessoa pode sentir ou ressentir. Para a fotografia de moda e publicidade, é diferente. É preciso satisfazer o pedido de um cliente. É, também, algo muito técnico, muito calculado comparativamente com o fotógrafo de rua, que é a minha espontaneidade. Também fotografei muitas crianças” (2016).

O que têm estas imagens do quotidiano popular comparativamente com as de outros fotógrafos humanistas contemporâneos já mencionados ou com autores estrangeiros que passaram por Portugal,¹³ onde a Censura controlava toda a criação visual? À época, era mais fácil a um fotógrafo estrangeiro publicar imagens que não agradassem ao Regime do que aos autores nacionais, uma vez que muitos fotógrafos internacionais passavam despercebidos como turistas, enquanto permaneciam em Portugal. Mas nem sempre os forasteiros conseguiam ludibriar as autoridades. Gérard Castello-Lopes relatou um episódio que mostrava que os homens de câmara em punho eram sempre um alvo das autoridades do Estado Novo: “Quando Carlos Afonso Dias começou, na década de 50, a fazer fotografia como modo de expressão pessoal, o nosso amigo Michael Barrett foi detido por um Pide, no Rossio, por ter fotografado um mendigo.

¹² *Le Monde*, 6 de outubro de 2016.

¹³ Além de Sabine Weiss, são conhecidos os trabalhos documentais sobre Portugal de Alma Lavenson, que retratou as mulheres e os pescadores da Nazaré, Brett Weston, Henri

Cartier-Bresson, George Krauss Irvin Penn, Jean Dieuzaide, Leon Levinstein, Ray Metzker e Sebastião Salgado, que vieram à procura da fotogenia do país rural.

É difícil medrarem, em clima tão sufocante, talentos como os de Nadar, Ray, Brassai, Steichen e Minor White” (1986).¹⁴

Com uma atitude discreta e reservada que, com certeza, lhe facilitou o trabalho em “terras de Salazar”, no início da década 50, Sabine Weiss começou a trabalhar na *Vogue* quando Robert Doisneau conheceu o seu trabalho e a convidou para integrar a agência foto humanista Rapho. Através da companhia francesa, viajou um pouco por todo o mundo e publicou nas revistas *Life*, *Time*, *Newsweek* e *Paris-Match*. Foi ao serviço da Rapho que fotografou Itália, Espanha e Portugal. Algumas das fotografias de Weiss integraram a exposição *The Family of a Man*, no MOMA, em 1955, a convite de Edward Steichen.

Muitas das suas fotos humanistas nos países do Sul da Europa eram desconhecidas do grande público. Nas poucas entrevistas que deu, Weiss classificou-as o seu “jardim pessoal”. Simples e muito preocupada com a condição humana, sempre gostou de estar longe da ribalta. Numa das últimas visitas à Suíça, afirmou aos jornalistas: “Não gosto que me qualifiquem, porque faço muitas coisas. Uma boa foto deve ser simples e tocante.” Quando se observa as fotografias que realizou em Portugal, os temas e a estética são comuns aos registos que documentam Itália e França dos anos 1950 e 1960. A subtileza da segunda leitura, do obtuso como lhe chamou Roland Barthes (1982), parece ausente. A simplicidade dos elementos corresponde, com frequência, aos clichés típicos como era representado visualmente o Portugal da época: pescadores na faina, as mulheres entregues às suas atividades, rodeadas de crianças, e os momentos de ócio que trazem até ao observador a ideia-feita de “Portugal como um país pobre, muito trabalhador e feliz”, representação que replicava a mensagem que Salazar queria preservar.

Nos documentos visuais da fotógrafa suíça não há desequilíbrios entre as três práticas propostas por Barthes, em *A Câmara Clara* (1980): fazer, experimentar, olhar. O *operator* ou fotógrafa Sabine Weiss preocupava-se, primordialmente, em mostrar a condição humana, como era a rotina de quem habita as aldeias, vilas e cidades, os lugares que visitava. As crianças e as mulheres estão sempre muito presentes. São os protagonistas das suas imagens, o *spectrum* (referente), segundo Barthes. Apesar do *spectrum* comum a outros fotógrafos que documentaram Portugal da época, a luz única das fotos de Weiss conferiram à sua obra uma peculiaridade estética. O *spectador*, quem aprecia as fotos, não consegue ficar indiferente ao realismo de um Portugal onde os rostos das crianças eram iluminados, mas a dureza da vida adulta lhes apagava o brilho e o substitua por traços rudes e curtidos pelo Sol. Roland Barthes acredita que apenas uma fotografia diferente tem o poder de mexer com o *spectador*. À atração que essa foto faz sentir, o autor classifica de animação, em contraponto ao monótono, à banalidade. Esse interesse só é possível porque existe um *studium*. “É pelo *studium* que me interessa por muitas fotografias, quer as receba por testemunhos políticos quer as aprecie como bons quadros históricos, porque é culturalmente (esta comutação está presente no *studium*) que eu participo nas figuras, nos gestos, nos cenários e nas acções” (Barthes, 2005, pág. 46).

O autor admite que, como *spectator*, apenas se interessa por aquilo que emociona, o que fere, algo que “toca”, como descreveu Sabine Weiss. O *punctum*, “o pormenor”, “a foto ‘pontuada’”, “um suplemento”, nem sempre é evidente nas fotos de Sabine Weiss. Exceto a imagem do menino pequeno que caminha descalço com as cordas ao ombro, não existe tensão ou ferida nos seus registos por Portugal. A

¹⁴ In Castello-Lopes, Gérald. *Insignificâncias*, Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian-Centro de Arte Moderna, 1986. Pide é a designação referente à Polícia Internacional

e de Defesa do Estado, que operava durante o regime de António de Oliveira Salazar.

autora mostra sem tentar agredir o *spectator*. Captou o seu referente a partir de um olhar complacente de observador atento, mas que não interfere na ação, no cenário, nem pretende causar desconforto em quem observa. “O *punctum* é então uma espécie de fora-de-campo subtil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que dá a ver: não apenas para «o resto» da nudez, não apenas para o fantasma de uma prática, mas para a excelência absoluta de um ser em que a alma e o corpo se misturam” (Barthes, 2005: 85).

Para concluir a leitura de Barthes sobre a ontologia fotográfica, as imagens que documentam o país por Sabine Weiss são unárias, sem lhes retirar qualquer peso visual, sem as encarcerar na banalidade. “A Fotografia unária quando transforma enfaticamente a “realidade” sem a desdobrar, sem a fazer vacilar (a ênfase é uma força de coesão): nenhum duelo, nenhuma indireta, nenhum distúrbio. A Fotografia unária tem tudo para ser banal, sendo a ‘unidade’ da composição a primeira regra da retórica vulgar (e nomeadamente escolar): ‘O assunto’, diz um perito a fotógrafos amadores, ‘deve ser simples, desembaraçado de acessórios inúteis; isto tem um nome: a procura da unidade.’” (2005: 65). Sabine Weiss sempre assumiu o olhar desprezioso. Numa entrevista ao *Le Monde*,¹⁵ descrevia-se como uma “artesã da fotografia”: “Fiz imensas fotografias humanistas, mas prefiro qualificarme de artesã, uma vez que também realizei outro tipo de fotografias que requerem bem mais técnica. Tudo o que fiz a cor, para a publicidade e a moda, foi bem mais complicado do que o preto e branco, o instantâneo.” (2016). Os retratos que Sabine Weiss captou em Portugal são a prova dessa simplicidade, desse olhar que não pretende ferir o *spectator*, apenas convidá-lo a uma atitude contemplativa e emocionalmente tocante. Hoje, olhamos para esses documentos visuais e conhecemos o Portugal de outrora – quem viaja pelo país perceberá que ainda sobrevive em mui-

tas aldeias recônditas. Ao mesmo tempo, ganhamos consciência que, nos cerca de 65 anos que separam os documentos de Weiss do presente, Portugal sofreu uma evolução social e etnográfica profunda e abrupta. E toda esta consciência que a imagem estática permite só é possível graças à perenidade fotográfica, independentemente do género.

Considerações Finais

A procura pela fotogenia que a espontaneidade da infância comporta, a câmara que descobre a expressão de outras mulheres, mesmo entre a multidão, como acontece em quase toda a obra das fotógrafas citadas – incluindo os retratos bizarros das socialmente excluídas de Diane Arbus –, o reconhecimento de um olhar mais cru nos fatalismos dos homens do que nas figuras femininas e o realismo histórico de alguns retratos são alguns indícios de um olhar fotográfico acutilante que, às portas da era moderna, usou a fotografia para marcar o seu lugar e contrariar a hegemonia masculina ou abalar as convenções de género estabelecidas.

Mesmo que a História as tenha secundarizado, em alguns casos, o seu legado documental teria que ser obrigatoriamente reconhecido pela força visual intrínseca do seu referente, criando uma simbiose bem doseada entre o ícone, o índice e o símbolo (Peirce). Esta relação está presente nas imagens que Margaret Bourke-White e Dorothea Lange realizaram para a *Farm Security Administration*. Como sublinha Philippe Dubois, desde o ato fotográfico até à receção da imagem, a fotografia não pode ser entendida sem a sua experiência referencial (índice); é a uma reprodução mimética do real (ícone); é uma interpretação, incorpora um conjunto de códigos culturais e ideológicos, em que a realidade fotografada sofre uma transformação (símbolo). “A imagem fotográfica torna-se inseparável da sua experiência referencial, do ato que funda. A sua realidade

¹⁵ *Le Monde*, 6 de outubro de 2016.

primeira é uma afirmação da existência. A fotografia é, primeiramente, índice. Somente depois pode tornar-se semelhante (ícone) e adquirir sentido (símbolo)” (1983: 47).

Num legado de 170 mil negativos a preto e branco que resultaram, entre 1935 e 1944, das políticas do *New Deal*, durante o governo de Franklin Roosevelt, só Walker Evans Ben Shahn ou Roy E. Stryker parecem ter obtido um reconhecimento similar ao das duas fotografias pela força que as suas imagens sempre exerceram no observador. Se hoje as olhamos com alguma indiferença é apenas porque se tornaram nas fotos mais reproduzidas da História e as conotamos com um passado remoto, mas também porque a própria civilização da imagem (Aumont, 2009, Debray, 2000) tende, numa recorrente contradição, a exacerbar o visível até ao esgotamento total do seu simbolismo, banalizando-o e a desapropriando de conotação.

As fotografias espontâneas realizadas por Sabine Weiss, no Sul da Europa dos anos 1950, incluindo Portugal, mantêm o valor visual intacto porque não foram publicitadas ou serviram de propaganda a intenções políticas de nenhum regime, como aconteceu com a FSA, não se conhece divulgação para além das exposições e alguns livros. Sabine Weiss preservou-as, como afirmou, como um “jardim pessoal”, protegendo-as de reproduções até à exaustão, como aconteceu com o trabalho do seu amigo Robert Doisneau, em especial a imagem *O Beijo do Hotel de Ville*, que se tornou símbolo da cidade do romantismo. Só há alguns anos, a fotógrafa as apresentou ao mundo no *site* com o seu nome, mas também só são possíveis de descobrir se existir um conhecimento prévio do seu trabalho.

Sem artifícios técnicos ou exploração da fotogenia que parece existir na miséria humana e nos cenários bélicos, a chamada “estética da guerra”, no trabalho de Weiss, a capacidade para a fotografia surpreender de que falou Roland Barthes está presente na simplicidade, na maneira como trabalha e transforma o elemento mais básico e primordial da foto-

grafia: a luz. Sempre preocupada em documentar a condição humana, a luz foi a sua principal aliada, talvez por isso tenha comparado os seus trabalhos de rua a peças de artesanato, perenes e visualmente reconhecíveis como suas, mesmo que próximas da estética e técnica dos seus contemporâneos Robert Doisneau, Willy Ronis, Édouard Boubat, Brassai ou Henri Cartier-Bresson.

Referências

- (2009, abril 29). Inside the Mexican Suitcase. *The New York Times*. Disponível em: www.nytimes.com/slideshow/2009/04/29/arts/20090429_SUITCASE_SLIDESHOW_index-2.html
- Andrade, S. (2009, maio 25). A “mala mexicana” é tanto de Capa como de “Chim” e de Taro. *Público*. Disponível em: www.pUBLICO.pt/2009/05/25/culturaipsilon/noticia/a-mala-mexicana-e-tanto-de-capa-como-de-chim-e-de-taro-232226
- Aumont, J. (2009 [1990]). *A Imagem*, Col. «Mimésis – Artes e Espectáculos» (trad. M. Félix). Lisboa: Texto & Grafia.
- Barthes, R. (1961). Le Message Photographique. *Communications*, (1). Paris: Le Seuil.
- Barthes, R. (1964). Le Rhétorique de L’Image. *Communications*, (4).
- Barthes, R. (1982). *O Óbvio e o Obtuso* (trad. I. Pascoal). Lisboa: Edições 70.
- Barthes, R. (1997 [1966]). *Crítica e Verdade*, col. Signos, (trad. M. Ferreira). Lisboa: Edições 70.
- Barthes, R. (2001 [1989]). *A Câmara Clara*, col. «Arte & Comunicação» (trad. V. Silva). Lisboa: Edições 70.
- Benjamin, W. (2006 [1931]). Pequena História da Fotografia. In *A Modernidade* (trad. J. Barrento). Lisboa: Assírio & Alvim.

- Berger, J. (2001 [1972]). *Modos de Ver*, col. Arte & Comunicação (trad. A. Alves). Lisboa: Edições 70.
- Bosworth, P. (2005). *Diane Arbus. A Biography*. Nova York: W. W. Norton.
- Castello-Lopes, G. (1986). *Insignificâncias*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian-Centro de Arte Moderna.
- Debray, R. (2000 [1992]). *Vida y Muerte de la Imagen-Historia de la Mirada en Occidente*, col. Paidós Comunicación (trad. R. Hervás). Barcelona: Paidós.
- Dippa, S. (2016, outubro 6). Interview Sabine Weiss : « Les Photos de rue, c'était mon instantané ». *Le Monde de la Photo*. Disponível em: www.lemondedelaphoto.com/Interview-Sabine-Weiss-Les-photos,12794.html
- Dubois, P. (1992). *O Acto Fotográfico*, col. Comunicação & Linguagens (trad. E. Cordeiro). Lisboa: Veja.
- Koetzle, H.-M. (2007 [2002]). *Diccionario de Fotógrafos del Siglo Veinte* (trad. P. Piedras). Madrid: Círculo de Bellas-Artes, Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid e Caja Duero.
- Peirce, S. (2000). *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Silva, J. (2015, maio 24). Umberto Eco: “No momento em que todos têm direito à palavra na internet, temo-la dada aos idiotas”. Disponível em: www.dn.pt/artes/interior/umberto-eco-no-momento-em-que-todos-tem-direito-a-palavra-na-internet-temola-dada-aos-idiotas-4584352.html
- Sontag, S. (2012 [1977]). *Ensaio sobre Fotografia* (trad. J. Furtado). Lisboa.
- Weiss, S. (s.d.). Portfolio. Disponível em: <http://sabineweissphotographe.com/portfolio.html>